

# IL BOSCO

UN EQUILIBRIO SPEZZATO



PALAZZO TRENTINI  
MOSTRE

Consiglio  
della Provincia Autonoma di Trento



# IL BOSCO

## UN EQUILIBRIO SPEZZATO

20 NOVEMBRE - 20 DICEMBRE 2019  
PALAZZO TRENTINI  
TRENTO



Gruppo Artisti Trentini La Cerchia

## SEDE ESPOSITIVA

Palazzo Trentini, Trento  
Via Giannantonio Mancini, 27

## ORGANIZZAZIONE

Gruppo di artisti trentini “La Cerchia”

## CURA DELLA MOSTRA E DEL CATALOGO

Elisabetta Doniselli  
Adriano Fracalossi

## ALLESTIMENTO

Bruno Degasperi

## PROGETTO GRAFICO E FOTOGRAFIA

Mirko Piffer graphic art

## STAMPA

Cromopress - Trento

## OPERA DI COPERTINA

*Il grande albero* di Silvio Magnini

# INDICE

IL BOSCO, UN EQUILIBRIO SPEZZATO Introduzione del Presidente del Consiglio Provinciale	7
INTRODUZIONE A cura di Adriano Fracalossi, presidente de La Cerchia	9
IL BOSCO. TRACCE DI UN ATTRAVERSAMENTO A cura di Adriano Fracalossi	10
IL BOSCO, PARADIGMA DEL MONDO A cura di Elisabetta Doniselli	19
LETTURA DELLE OPERE A cura di Elisabetta Doniselli	33
ARTISTI E OPERE	41
BIOGRAFIE ARTISTI A cura di Elisabetta Doniselli	77



# IL BOSCO UN EQUILIBRIO SPEZZATO

La tragedia di Vaia, la tempesta che lo scorso anno si è portata via due vite umane ed un patrimonio secolare di boschi, non poteva che lasciare un segno indelebile nelle coscienze dei Trentini e degli artisti che in Trentino vivono.

Per questa ragione, di comune accordo con gli amici de La Cerchia, l'associazione di artisti nata nel 1986 per promuovere l'arte trentina, abbiamo pensato ad una mostra che potesse contemporaneamente ricordare quel terribile giorno dello scorso ottobre 2019 e generare nel pubblico un messaggio di speranza e fiducia.

Gli artisti de La Cerchia hanno prodotto una serie di opere dedicate all'evento le quali, unitamente ad altre precedentemente realizzate, costituiscono una proposizione artistica unica e, siamo convinti, molto interessante.

Un grazie di cuore a tutti gli artisti de La Cerchia che hanno profuso un grandissimo sforzo per arrivare puntuali a questo appuntamento.

*Walter Kaswalder*  
Presidente del Consiglio Provinciale





# INTRODUZIONE

Il Gruppo Artisti Trentini La Cerchia accoglie con piacere la possibilità di esporre in un luogo prestigioso come Palazzo Trentini, uno spazio espositivo pubblico attivo ormai da molti anni e divenuto uno dei luoghi centrali del dibattito artistico e culturale della città. Di questa opportunità desideriamo ringraziare prima di tutto il Presidente del Consiglio Provinciale Walter Kaswalder, e poi tutti coloro che ci hanno sostenuto e aiutato nella realizzazione di questo progetto.

La rassegna intende muoversi principalmente in due direzioni.

La prima considera il bosco come ambiente naturale, dove natura e cultura si incontrano in una pluralità di modi, tra campo della necessità e universo del simbolico. Il sottotitolo *"un equilibrio spezzato"* indica l'altra direzione, che fa riferimento all'attualità: la tempesta Vaia, simbolo della forza di una natura potente, indifferente all'uomo. Ma anche una risposta ad un rapporto con la natura troppo spesso antropocentrico, di semplice sfruttamento delle risorse, in cui la mediazione culturale sembra essere ormai debole e poco incisiva. Infine la mostra vuole essere un contributo a una riflessione sulle possibili modalità di un confronto tra l'arte e la natura, e quanto questo possa essere ancora attuale.

*Adriano Fracalossi*  
Presidente La Cerchia

## IL BOSCO

### TRACCE DI UN ATTRAVERSAMENTO

Il bosco, pur nella sua inequivocabile consistenza materiale, evoca in noi molteplici immagini e narrazioni che, se in parte possono coincidere e sovrapporsi, in altri casi si presentano contrastanti o talora opposte tra loro. Per questo suo carattere cangiante ci appare come una costellazione distribuita nel tempo, dai contorni mutevoli ma di forte capacità espressiva. È un luogo che può presentarsi al nostro sguardo in modo dissimile in base a dove fissiamo la nostra attenzione. Dall'esterno, si definisce come una presenza compatta che determina e delimita lo spazio davanti a noi. Ma quando ci inoltriamo in esso, tra l'intrico dei rami, la visione diviene più ravvicinata e i possibili punti di vista si moltiplicano così che al nostro sguardo si offre una varietà di scorci. La foresta ci si rivela così come uno spazio che, nel continuo riproporsi delle possibili forme degli alberi, appare caratterizzato da un succedersi di sovrapposizioni e intrecci. Un insieme composito di configurazioni e combinazioni diverse che nel loro variare apparentemente casuale e disordinato sembra tuttavia trovare una ragione e un'armonia. Il bosco è materia, ma una materia viva e organica, che se da un lato attua un movimento verso la luce e il cielo, dall'altra, passando per un sottobosco fatto di arbusti, foglie secche, di rami spezzati e muschio, si protende con le radici verso il sottosuolo. Il tutto nell'ambito di un ciclo vitale continuo che comprende deperimento e rinascita. Il bosco non è fatto solo di sguardi, ma anche di odori, di suoni e di contatti tattili, è un luogo dove i sensi interagiscono e si sovrappongono.

## IL BOSCO COME SOGLIA

Se in origine la selva è un territorio totalmente incolto e selvaggio, una parte di esso è comunque contiguo alle attività produttive e agli insediamenti abitativi. Così fin dall'antichità, questa parte più accessibile, è usata dai contadini per portare al pascolo le bestie, per procurarsi foraggio, legno, carbone oltre che per la caccia.

Tutto questo, unito alla forte evidenza visiva che il bosco possiede, porta con sé una attenzione, un bisogno di conoscenza che, pur essendovi connesso, va oltre gli aspetti più pratici e immediati. È il bisogno di dare senso e forma all'esperienza che porta verso la definizione di categorie simboliche.

In questo modo anche il bosco, nella sua differenza, nella sua consistenza di spazio selvaggio, trova posto nell'ordine delle cose e diviene luogo di mediazione tra il mondo degli uomini e il soprannaturale.

La selva diviene anche luogo del sacro, abitato da divinità e altri esseri mitologici. È un processo di acquisizione che passa attraverso il culto degli alberi, ritenuti dotati di un'anima e associati al culto di divinità, fino alla costituzione di veri e propri "boschi sacri", soggetti a regole e custoditi da figure sacerdotali.

Nell'Eneide (composta da Virgilio tra il 29 a.C. e il 19 a.C.) troviamo l'episodio in cui Enea vuole entrare nell'aldilà per incontrare il padre morto. Per averne accesso e poterne poi uscire, su indicazione della Sibilla Cumana, deve cercare un "ramo d'oro", per portarlo in dono a Proserpina. Lo trova in una "antica selva, profondo rifugio di fiere", grazie a una coppia di colombe che si posano sull'albero dove, dorato, risplende un vischio.

In un celebre libro, intitolato appunto “*Il ramo d’oro*” (1890), l’antropologo J. Fraser (1854 - 1941) coglie una analogia tra il *ramus aureus* di Enea e quanto avveniva in un bosco sacro a Diana, nei pressi del lago di Nemi.

Un bosco dove cresceva un albero da cui non era lecito strappare nessun ramo, solo uno schiavo fuggitivo poteva farlo e, se ci fosse riuscito, avrebbe potuto sfidare in un duello mortale la figura sacerdotale del re del bosco (il “*rex nemorensis*”), per poi succedergli nella carica.

È un rituale di successione la cui origine è anteriore alla fondazione di Roma, e che viene mantenuto almeno fino al II sec. d. C.

È la sopravvivenza di un rito violento che viene legittimato attraverso la mitologia.

Ma presenta anche analogie con rituali di morte e rinascita legati al tempo ciclico della natura e di conseguenza all’agricoltura che, pur con diversi adattamenti, persisteranno a lungo nella cultura contadina.

È quindi un’espressione di un continuo confronto tra natura selvaggia e regole degli uomini.

Il bosco di Nemi viene descritto da Strabone (60 a.C. - 24 d.C) come collocato sulle rive di un profondo lago, all’interno delle scoscese pareti di un vulcano. Come bosco isolato e selvaggio sacro ad una divinità come Diana, vicina a figure infere come Trivia e Ecate, ci appare un luogo di accesso al mondo sotterraneo.

## LA SELVA OSCURA

### E IL “LOCUS AMOENUS”

All’inizio della Divina Commedia, Dante si ritrova in una “*selva oscura / ché la diritta via era smarrita*”: qui la selva è luogo dello smar-

rimento, e di conseguenza della ricerca, sia letterale che allegorica, di una via d’uscita che conduca a una salvezza, in questo caso anche morale.

Ma nello stesso testo troviamo anche una rappresentazione di carattere decisamente opposto del bosco: nel canto XXVIII Dante giunge alle porte del Paradiso e, come al principio del suo viaggio, si trova una “*divina foresta spessa e viva*” che si colloca ancora su un limite: è la foresta del Paradiso Terrestre, posta tra il Purgatorio e il Paradiso, nella quale, dopo il peccato originale, l’uomo non può più sostare, dunque non un luogo di arrivo, ma ancora una volta di passaggio.

È una foresta che appare incantevole, fitta di vegetazione, dal profumo gradevole, allietata da un “*aura dolce*” che muove le fronde e attraversata da un corso d’acqua limpida. È una rappresentazione che riprende gli elementi del “*locus amoenus*”, un topos letterario che risale a Teocrito (315 a.C. - 260 a.C. circa) e alla poesia pastorale greca e latina, e che ci testimonia di come la foresta possa essere percepita in modo ambivalente.

A seconda del contesto può apparire come uno spazio inquietante e selvaggio, così come un luogo gradevole e accogliente.

*Amoenus* è il luogo “senza mura”, all’opposto dell’*hortus conclusus*, adatto all’ozio più che al lavoro, per sua natura predisposto ad accogliere chiunque voglia sostarvi. Qui l’ombra degli alberi è garanzia di riposo e protezione, e ospita viandanti, poeti, ma anche incontri amorosi. Ma può anche nascondere, sotto la sua bellezza rassicurante, un pericolo: qui si realizzano incontri inaspettati e talora violenti, inganni o trasformazioni irreversibili.

Nell'Orlando furioso la foresta ha un ruolo centrale, è lo spazio di un vano movimento di ricerca, qui del tutto profano e laico.

Metafora di una realtà sottoposta alla fortuna e al caso, è il luogo dove tutti sono mossi da una mancanza, dove desiderano e cercano qualcosa che appare irraggiungibile: un campo infinito e infinitamente vario di possibilità tra cui scegliere, dove non si raggiunge mai l'oggetto desiderato e dove spesso ci si ritrova al punto di partenza.

Anche qui incontriamo la selva tenebrosa e il *locus amoenus*: nel primo canto troviamo Angelica che fugge a cavallo in un bosco, e sarà proprio in un *locus amoenus* ("Trovossi al fine in un boschetto adorno, che lievemente la fresca aura muove. Duo chiari rivi, mormorando intorno sempre l'erbe vi fan tenere e nuove") che subirà l'assalto di Sacripante.

In modo analogo anche Orlando arriva in un *locus amoenus* in mezzo al bosco per riposarsi, finché vede la corteccia degli alberi incisa con le iniziali degli amanti e scopre che era il luogo degli amori di Angelica e Medoro.

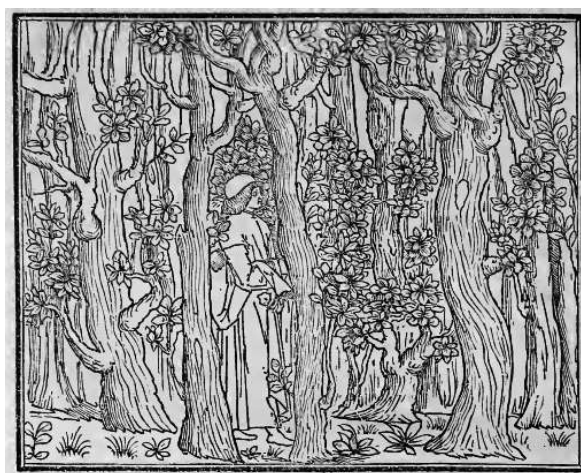
A questo punto assistiamo ad un capovolgimento: quello che appariva come un luogo ideale diventa teatro della pazzia di Orlando, che, in preda alla gelosia e al furore, lo devasta proprio in quanto simbolo dell'inganno.

Qui Ariosto paragona esplicitamente la pazzia ad una "gran selva", intesa come uno spazio labirintico in cui l'intrecciarsi dei sentieri fa perdere la direzione: "Vari gli effetti son, ma la pazzia / è tutt'una però, che li fa uscire. / Gli è come una gran selva, ove la via / conviene a forza, a chi vi va, fallire: / chi su, chi giù, chi qua, chi là travia".

## IN ARCADIA

A partire dalla seconda metà del XV sec. nelle arti figurative, si delinea un nuovo tipo di paesaggio che fa riferimento all'Arcadia, una inospitale regione del Peloponneso che, rivista con gli occhi del mito, diviene luogo e immagine di una perduta armonia tra uomo e natura. È la storia di una illusione, di una sorta di "presepe laico" animato da divinità agresti, come Pan, Apollo, Diana, e da pastori che, nei momenti di ozio, si dedicano alla poesia e al canto. Un paesaggio di cui il bosco, accanto a rocce, grotte e aperture sul cielo, è una delle componenti ricorrenti.

Le fonti sono varie e vanno dalle *Bucoliche di Virgilio* (tradotte a Firenze nel 1482 con dedica al Magnifico), a Teocrito (stampato a Venezia da Aldo Manunzio nel 1496), alle *Metamorfosi* di Ovidio (43 a.C. - 18 d.C) fino all'*Hypnerotomachia Poliphili* ("Pugna d'amore in sogno"), un testo anonimo, pubblicato nel 1499, che narra di un viaggio iniziatico tra sogno e realtà che prende avvio, ancora una volta, in una selva oscura; un romanzo illustrato da ben 170



*Hypnerotomachia Poliphili, Polifilo smarrito nella selva*  
Xilografia, Venezia, 1499

xilografie che costituiranno un importante repertorio iconografico, in cui anche la rappresentazione della selva fa la sua parte.

È un intreccio di riferimenti che, in un variare di prospettive e digressioni, continuerà fino alla fine del XVIII sec. e oltre. Una visione che a partire dalla Firenze di Lorenzo il Magnifico si espande nelle altre corti italiane: a Ferrara, Mantova, Venezia, fino a Napoli, dove J. Sanzaro dà vita a quel componimento misto di prose e poesie che è l'*Arcadia* (1504), che avrà grande diffusione e fortuna.

Sono anche gli anni che vedono a Venezia all'opera un pittore come Giovanni Bellini (1433 - 1516) con cui nasce un certo tipo di paesaggio moderno, dove alle rocce aspre del Mantegna subentra una natura più rigogliosa e morbida, più serena e luminosa. È una visione che risente di influenze nordiche giunte a Venezia tramite Antonello da Messina, ma anche attraverso i quadri fiamminghi acquistati dai collezionisti locali.

Allievo di G. Bellini è il Giorgione (1478 circa - 1510), nel quale questa nuova percezione della natura si intreccia con i riferimenti all'*Arcadia* e dove il paesaggio diviene raffinata allegoria profana. Ma in Giorgione, come in Tiziano, la poesia pastorale è ambientata in uno spazio dove l'antico si mescola col contemporaneo: i pastori si muovono su uno sfondo agreste di casolari in legno e paesi arroccati che rimandano alla campagna veneta. Così come nel *Concerto campestre* di Tiziano, le ninfe si incontrano, in un convegno musicale, con il giovane aristocratico veneziano e un rustico pastore.

L'*Arcadia* è rappresentazione di una vita felice che procede immutabile, che può essere turba-

ta, oltre che dalla morte, dalla passione d'amore e dalla malinconia di chi questo mondo incantato lo guarda dall'esterno. In questo senso è anche un luogo in cui proiettare le tensioni e speranze del presente, sospeso tra una impossibile utopia di un ritorno ad un mondo felice e la constatazione di quanto questa condizione sia ormai lontana e perduta.

In queste rappresentazioni la selva compare, in quanto caratterizzata dall'ombra e celata agli sguardi, come luogo denso di passioni e desideri. Da un punto di vista formale gli alberi fungono da quinte teatrali, che aiutano a definire uno spazio attraverso la profondità ma anche attraverso una dinamica di contrasti tra luce e ombra. Sono immagini in cui le figure spesso compaiono in primo piano e che possono essere anche assorbite dal paesaggio.

Sono possibili anche altre soluzioni come in "*Apollo dormiente e le muse*", dipinto nel 1540 da Lorenzo Lotto (1480 - 1556/1557), dove lo spazio ci appare praticamente diviso in due: al centro un albero, posto in primo piano, delimita il bosco, creando a destra una sorta di nic-



*Apollo dormiente e le muse*, L. Lotto  
olio su tela, 1540 circa

chia composta da alberi spessi in cui compare un Apollo dormiente; per terra ci sono le vesti e i simboli delle arti che le Muse hanno abbandonato in tutta fretta, prima di andare a danzare libere in una radura luminosa a sinistra. È un paesaggio che da sfondo tende a diventare protagonista. Nello stesso tempo, a una visione tutta mentale della natura comincia a subentrare, con gli schizzi dal vero, una nuova attenzione al dato reale. Ma all'inizio questi bozzetti sono solo un esercizio propedeutico nella formazione del giovane artista. Una pratica che serve a raccogliere spunti e dettagli da utilizzare successivamente nell'opera definitiva, che viene realizzata in studio.

#### **“DALLA NATURA, SENZA NULLA FARE DI FANTASIA”**

Claude Lorrain (1600 - 1682) arriva a Roma nel 1616, e dopo un breve ritorno in Francia, vi si stabilisce definitivamente dal 1626. Secondo la testimonianza dell'amico pittore J. Sandrart (1606 - 1688), andava a dipingere a Tivoli, *“dalla natura, senza nulla fare di fantasia”, “sdraiato nei campi fino a sera per rappresentare esattamente il cielo rosso del mattino, l'alba, il tramonto... poi preparava immediatamente i colori adatti”*.

La sua è una pittura di una raffinata e misurata semplicità in cui l'*Arcadia* convive con una ricerca di un qualcosa di impalpabile, una luce tutta particolare, presa dal vero, *“una luce che sembra ideale e più bella che in natura”* dirà Chateaubriand (1768 - 1848).

Sono dipinti in cui, secondo K. Clark (1903 - 1983), si realizza una *“perfetta armonia tra uomo e natura... di una pensosità mozartiana, quasi sapesse che quella perfezione che non può*

*durare oltre il momento in cui prende possesso della nostra mente”*.

I bozzetti per Claude Lorrain sono solo una tappa intermedia, un modo di lavorare che apre la strada, un po' alla volta, a una pratica sistematica che porta verso la nascita di un nuovo linguaggio. Dipingere dal vero vuol dire *“scoprire le mille varianti, il modo di scomporsi e ricomporsi della natura”* e dunque dipingere un paesaggio dove il pittore mette in gioco sé stesso in un continuo dialogo con la realtà percepita, spingendosi al di là di quello che aveva previsto.

Una impostazione che viene raccolta dai pittori d'oltralpe, che vengono in Italia a cercare *“un altrove che ancora coincide con luoghi reali”*, e che si servono di tecniche veloci come l'acquarello, ma anche della pittura ad olio, praticata dal vero, su fogli di piccolo formato di appena venti centimetri.

È la capacità di cogliere la contingenza, dipingendo immagini che vogliono cogliere il dato reale, ma che allo stesso tempo possono farsi epifaniche intuizioni di un qualcosa d'altro, momenti di invenzione formale.

È il caso di Thomas Jones che nel 1782, con i suoi *flying sketches*, studi dal vero eseguiti *“al volo”* mentre era in cammino con un gruppo di amici alla volta di Napoli. Nei suoi dipinti la apparente casualità del punto di vista si combina con uno sguardo analitico dando luogo a delle soluzioni decisamente moderne, quelle che O. Cavina definisce delle *“variazioni sulla quiete e sull'assenza”*.

Goethe, in epigrafe al suo *“Viaggio in Italia”*, avvenuto tra il 1787 e il 1788, porrà significativamente il motto *“Et in Arcadia ego”*.

Nel testo racconta, tra l'altro, che i *“pittori*

francesi si stupivano nel vedere i due fratelli Hackert girare per la campagna con due cartelle, e disegnare a penna contorni definitivi”. Così come evoca Claude Lorrain a proposito della luminosità che lo accoglie al suo arrivo a Palermo nel 1787: *“la purezza dei contorni, la gamma delle sfumature, l’armonia che univa cielo mare e terra... solo adesso capisco i quadri di Claude Lorrain”*.

La divaricazione tra bozzetti dal vero per uso privato e quadro composto e lavorato in studio permane fino a metà Ottocento. Così come continua una contrapposizione tra pittura a gusto pastorale - mitologico (o di storia) e paesaggio *en plein air*.

Sono problematiche che traspaiono dalla situazione che troviamo a Roma alla fine del Settecento: *“Per un breve momento dovette apparire possibile inventare dal vero un paesaggio di significato altamente morale che potesse finalmente tener testa da comprimario al quadro storico”*, ma *“l’impresa si mostrava disperata dal momento che la natura dipinta riusciva solo ad esercitare una forte suggestione sull’animo dello spettatore, ma comunicava un messaggio inarticolato, aperto a molte direzioni, incontrollabile nei suoi effetti”* (G.Romano, *“Studi sul Paesaggio”*, 1978). Ne risulta che, in quel contesto, una chiave di lettura che parte direttamente dal dato visivo non è sufficiente e occorre dunque inserirlo in una narrazione di tipo poetico o storico.

Ne abbiamo un ulteriore esempio con un artista come Pierre Henry de Valenciennes (1750 - 1819) che tra il 1769 e il 1785 passò parecchi anni in Italia dedicandosi alla pittura dal vero, e che scrive un fortunato trattato sul dipingere con una parte importante dedicata alla pittu-

ra del paesaggio (1799). Valenciennes scrive *“quale differenza tra un paesaggio sul corso della Mosa e il paesaggio dei pastori d’Arcadia”* dove la preferenza va decisamente al secondo, seguendo peraltro il gusto estetico prevalente dell’epoca. Ma dice anche che *“il modo più sicuro e diretto di dipingere è disegnare dalla natura... in tal modo si acquisiscono disegno e colore al tempo stesso”*.

Questa contraddizione perdura anche in John Constable (1776 - 1837) che si divide tra una veloce produzione di dipinti dal vero e le composizioni ufficiali elaborate in studio.

Lo stesso accade in Camille Corot (1796 - 1875) che, nella foresta di Barbizon e durante i suoi viaggi in Italia (a partire dal 1825), realizza una serie di bozzetti dal vero con una notevole libertà di tocco e una precisa attenzione alla tonalità della luce. Ma allo stesso tempo dipinge opere dove i boschi sono ancora popolati da ninfe danzanti e fauni.

Ancora a metà Ottocento l’aggettivo “realista” viene usato come un insulto verso la pittura di Courbet. Sarà una contrapposizione, quella tra pittura *d’apres nature* e da studio, che verrà meno, pur tra molte polemiche, solo con gli impressionisti. Dove la sensazione visiva, garanzia di autenticità, è il dato su cui lavorare e dove la luce è associata a un perenne movimento capace di rendere illusoria la consistenza degli oggetti.

D’altra parte, un dipinto come *“Colazione sull’erba”* di Eduard Manet (1832 - 1883) è un evidente omaggio a quel tipo di iconografia di cui il *Concerto Campestre* di Tiziano è uno dei massimi esempi. Vi troviamo un bosco con tre figure semisdraiate sull’erba, occupate in una merenda all’aperto: due rappresentano dei

borghesi in abiti moderni, la terza è una figura femminile nuda, al modo di una ninfa, mentre un'altra donna sullo sfondo si bagna in uno specchio d'acqua. È un omaggio che ci dice molto sulla vitalità e persistenza di una certa iconografia e sulla sua capacità espressiva in contesti diversi. In qualche modo eredi delle ninfe dei boschi sono pure le bagnanti che Paul Cezanne (1839 - 1906) dipinge a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento.

Figure che sembrano spuntare dalla terra, tra la vegetazione, l'acqua e le nuvole. Corpi che con la loro fisicità definiscono potentemente lo spazio facendo tutt'uno con gli altri elementi del paesaggio, in particolare con gli alberi che scandiscono, spesso per diagonali, la composizione.

## IL NOVECENTO E GALATEO IN BOSCO

Nel Novecento la natura, e con essa il bosco, perde centralità nella ricerca artistica dell'avanguardia, senza peraltro rinunciare a riemergere con forza in autori come Gustav Klimt (1862 - 1918) o come nelle foreste surrealiste di Max Ernst (1891 - 1976) realizzate, con la tecnica del *frottage*, negli anni Venti.

La foresta la ritroviamo in un artista contemporanea come in J. Beuys (1921 - 1986), con una installazione che presenta a Kassel nel 1982, in occasione di "Documenta" e che consiste in un triangolo formato da un accumulo di settemila pietre di basalto, ognuna delle quali "adottabile" da un potenziale acquirente. Con il ricavato della vendita di ciascuna pietra, nel corso degli anni, viene piantata una quercia. Così il mucchio di pietre si riduce fino a scomparire, e settemila nuove querce, con alla base una di quelle pietre di basalto, compaiono negli spazi

circostanti la città di Kassel.

Altro artista contemporaneo che lavora sugli alberi e il bosco è Giuseppe Penone (1947).

Di lui ricordiamo almeno l'installazione *Ripetere il bosco* (1969 - 1997) che è la ricostruzione di una piccola foresta formata da vari tronchi scavati in altrettanti blocchi di legno: una natura artificiale ma allo stesso tempo naturale, in un gioco di rimandi fra vero e falso.

Una lettura in chiave moderna dell'*Arcadia*, e con essa del bosco, la troviamo in un poeta come Andrea Zanzotto (1921 - 2011), in particolare una raccolta come *IX Ecloghe* (1962), un omaggio alla poesia pastorale di Virgilio, e poi, anche se in maniera più indiretta, con *Galateo in bosco* (1978).

È un'*Arcadia* che in Zanzotto trova una sua ragione d'essere come risposta al trauma indelebile della guerra, come percorso di ritorno simbolico ad una memoria storica psichica e culturale, dove la poesia ha il compito di ricostituire e rivitalizzare detriti e frammenti di un mondo che sembra sgretolarsi.

L'idea è quella, un po' paradossale, di una autenticità nella convenzione: ne risultano soluzioni stilistiche che si muovono tra sperimentalismo e uso di forme colte tradizionali, come il sonetto.

È un linguaggio che vive sul margine tra afasia e un flusso di parole e immagini, dove un certo manierismo ha la funzione di contenere un ripetuto movimento verso l'eccesso.

Il titolo della raccolta *Galateo in bosco* fa riferimento al trattato di Giovanni della Casa (1503 - 1556), pubblicato postumo nel 1558, intitolato *Galateo ovvero de' costumi*. È un galateo che Zanzotto intende come riferimento "alle esilissime regole che mantengono simbiosi



*e convivenze, e i reticoli del simbolico, della lingua ai gesti e forse alla stessa percezione*". Dove le "buone maniere" possono diventare espressione della retorica del potere e della volontà di dominio dell'uomo sulla natura.

Ambientati nel Montello, irrimediabilmente segnato dalla Grande Guerra, sono versi che raccontano di un bosco divenuto allegoria del mondo contemporaneo. Di un luogo che "come una enorme pattumiera", si fa deposito stratificato di detriti di carattere organico e inorganico. Dove, alla vegetazione, si mescolano memorie storiche e letterarie, ma anche osterie, resti dei picnic dei villeggianti, ossari della Grande Guerra, insegne e segnali stradali. Spazio di una invenzione lessicale che si muove su diversi registri e mescola citazioni e forme tradizionali (come quella del sonetto) con espressioni popolari e di gergo. Il tutto combinato con grafismi, ideogrammi, simboli matematici e disegni, e con una certa dose di ironia tragicomica.

Un bosco eterogeneo, che tende a farsi proiezione di un corpo, metamorfosi dell'umano nel minerale e nel vegetale, in una simbiosi col paesaggio.

Della selva del Montello oggi "non restano che lacerti di zone selvose, ville per weekendisti, appoderamenti agricoli", ma aggiunge sempre Zanzotto, "c'è sempre qualcosa della gran selva, della sua bellezza e vigoria, che aleggia come un rimorso, un ricordo, in un terreno vago. Tutto è ancora possibile su questo terreno ipersedimentato. La questione è aperta, come quella di tutti i boschi, vegetali e umani."

Adriano Fracalossi  
Presidente La Cerchia

## BIBLIOGRAFIA

K.Clark, *Il paesaggio nell'arte*, 1962 (ed. orig. 1949).

E.R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, 1948.

Stefano Dal Bianco, *Suggestioni arcadiche nel Novecento*, Volume LXXXIV, 2016.

A. Griseri, *Arcadia: crisi e trasformazione tra Sei e Settecento*, 1981.

A. Ottani Cavina, *Un paese incantato, Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*, 2001.

G. Romano, *Studi sul paesaggio*, 1978.

Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, 2011.